

**El desencanto como forma.
Una novela descosida de Fernando Cruz Kronfly**

**The disenchantment as form.
A unstitched novel by Fernando Cruz Kronfly**

Autor: Simón Henao-Jaramillo

1

Filiación: Universidad Nacional de la Plata, IdIHCS, CONICET, La Plata, Argentina.

Email: simon.henao@gmail.com

Resumen.

La obra del sueño (1984) es la primera novela escrita por Fernando Cruz Kronfly. Ya desde ella se pueden leer el agotamiento de las formas y la búsqueda de una escritura que proyecta la emotividad del desencanto. Esa búsqueda que propone Cruz Kronfly responde a un proyecto imaginativo, a un dispositivo imaginario que implica tanto el distanciamiento del realismo, particularmente del realismo mágico, como una obturación de los referentes temporales y espaciales, que conlleva una apuesta radical por la escritura como obra, por la obra como escritura. La estrategia de *La obra del sueño* propone una narración del orden de los sueños que opera y politiza la potencia imaginativa.

Palabras clave: Literatura colombiana – Siglo XX – Cruz Kronfly – Desencanto – Sueños

Abstract.

La obra del sueño (1984) is a novel written by Fernando Cruz Kronfly, from which we can already read the exhaustion of the forms and the search for a writing that

project the emotion of disenchantment. That search proposed by Cruz Kronfly responds to an imaginative project, an imaginary device that involves the distance of realism, particularly of magical realism, as a seal of temporal and spatial references, involving a radical commitment to writing as work, for the work as writing. The strategy of *La obra del sueño* proposes a narrative of the order of dreams operating and politicizing the imaginative potency.

Keywords: Colombian literature - XX Century - Cruz Kronfly - Disenchantment - Dreams

1. Silencio autónomo

Durante años, desde la publicación del poemario *Abendland* en el 2002 y de los ensayos de *La derrota de la luz* en el 2007, Cruz Kronfly se había mantenido al margen del mercado editorial, sumido en un prolongado “silencio autónomo”, eufemismo con el que, en una entrevista, califica su propio gesto (Moreno Parrado 99).

En realidad, durante toda su carrera de escritor, narrador, poeta y ensayista, la apuesta estética (y con ello política) de Cruz Kronfly lo ha mantenido vivazmente alejado, ausente, podría decirse, de las exigencias y los vicios del mercado. Mantenerse ausente, en este caso, significa estar más allá de los límites del mercado, esto es, mantenerse a cabo y rabo dentro de los límites que la propia literatura genera para sí, presente en ella. De ahí que preguntarse por lo político en relación al mercado editorial y la producción de Cruz Kronfly desde 1980 hasta ahora no sea un asunto menor. Quisiera señalar, al respecto, dos puntos que me parecen dignos de mención.

En primer lugar, la relación entre el mercado editorial y la producción estética implica establecer la problemática de la autonomía literaria en vínculo con la producción y recepción de obras que, como la de Cruz Kronfly, anteponen la negativa (lo que él llama silencio autónomo) a la complicidad con la lógica mercantil de la producción literaria. La posición de autor que se identifica en esa

negativa conlleva, en el gesto de generar distancia con los patrones de la economía de consumo, un llamado a retomar críticamente los trayectos de la autonomía literaria. Se trata de desmarcarse de las leyes del mercado, “según las cuales el cliente siempre tiene la razón y hay que salir a satisfacerlo” (Moreno Parrado 95). Por otro lado, si se promueve y cuestiona la autonomía de la literatura desde la propia literatura, desde los límites que ella misma se crea y dentro de los cuales opera, tal y como sugiere la complejidad formal de la obra de Cruz Kronfly, lo político aparece ya no como opción (en el sentido de un autor que opta por intervenir políticamente desde la literatura), sino más bien como una posición (en el sentido de un autor que produce una obra donde lo político es parte del lenguaje en sí mismo, o aún más, donde lo político se produce allí como hecho del lenguaje). De ahí que Cruz Kronfly no haya sido, ni será tampoco, un autor exitoso.² Y no lo será, comercialmente al menos, porque, desde los cuentos de *Las alabanzas y los acechos* y la primera edición de *Falleba-Cámara ardiente* que aparecieron en 1980, hasta *Destierro* y *La vida secreta de los perros infieles*, ambas del 2012 –y probablemente también aquello que vendrá–, tanto su posición de autor dentro del campo cultural como su escritura no han dado concesiones con lo que, en términos generales, el mercado editorial colombiano se satisface ambiciosamente en promocionar: relato, fábula, literatura anecdótica, acaso y ojalá relacionada con el narcotráfico, con sicarios, con mujeres de amplios pechos, esa literatura que Cruz Kronfly denuncia despectivamente como cometida por “escritores pre-pago” que no han hecho más que “ponerse al servicio de la racionalidad posmoderna del mercado como tirano y último amo de lo que se piensa y escribe” (Moreno Parrado 95).³

Esto de ninguna manera significa que la obra narrativa de Cruz Kronfly sea ajena a la historia y esté desinteresada de las problemáticas que agobian las complejas realidades sociales del país. Muy por el contrario, su obra, una obra hecha desde la escritura y las principales inquietudes filosóficas de occidente, es ante todo crítica a la cultura mercantil de la ostentación y el vacío, de lo superficial y la soledad que domina, cada vez con más ímpetu, a la sociedad colombiana. La escritura en la obra de Cruz Kronfly se convierte en una práctica crítica hecha a

partir de la elaboración de la forma, y no de la fábula y el relato. “Novelas de lenguaje”, sí, en el sentido que Luz Mary Giraldo le otorga a una serie de obras producidas en las últimas décadas del siglo XX en Colombia, en las cuales la “vida fluye de la misma manera que el lenguaje, articulando y yuxtaponiendo anécdotas, acumulando formas de vida y de relato, experimentando, inventando y trasgrediendo, parodiando vida y literatura” (34);⁴ pero también novelas *en* el lenguaje, esto es, hechos del lenguaje que al materializarse bajo la forma de novela, y aún acudiendo al relato, evaden el afán anecdótico y sustituyen la reproducción y la narración de las cosas y de los sujetos por la construcción de sus relaciones, por el cuestionamiento, el desdoblamiento y la fractura de las identidades y las subjetividades que están puestas en relación.⁵

El silencio autónomo y la voluntad de producir una obra *en* el lenguaje quizás expliquen una minúscula pero significativa anécdota de incomprensión crítica. En 1984, la editorial Oveja Negra, en su colección Biblioteca de Literatura Colombiana, publicó la novela *La obra del sueño* de Fernando Cruz Kronfly.⁶ En el volumen XXII del *Boletín cultural y Bibliográfico* del Banco de la República, publicación oficial de la Biblioteca Luis Ángel Arango, apareció en los primeros meses de 1985 una reseña de la novela firmada por Beatriz Helena Robledo. Para ella, en ese entonces una joven emergente crítica y profesora, la novela de Cruz Kronfly fracasa en su imposibilidad de crear un mundo:

Resulta la suma de historias fragmentadas -arbitraria y gratuitamente- que no logran conformar un universo con significación total. De ahí que los recursos formales se vuelvan fin en sí mismos y resulte fácil identificarlos. Por otro lado, la mezcla de estilos narrativos, aunada a saltos olímpicos dentro de los diferentes códigos estéticos (realismo, naturalismo, realismo mágico, costumbrismo, ficción) hacen que la obra pierda verosimilitud, y aunque sea válido el intento de salirse de lo convencional, el resultado es desigual e inconsistente.

No deja de ser llamativo que aquello que la reseñista señala, a mediados de la década de los ochenta, como un gran desacierto, hoy pueda ser leído como un claro gesto de voluntad creativa e imaginativa: la ausencia de verosimilitud, la imposibilidad de constituirse como una totalidad narrativa, los saltos arbitrarios, las grandes elipsis, las alternancias de estilos y de focalización, el bricolaje, la evidencia de los procedimientos, incluso la inconsistencia lógica, hacen de *La obra del sueño* una novela que, guardadas las proporciones, bien puede identificarse como proyecto de radicalidad imaginaria, eslabón de una estirpe que proviene de escrituras vanguardistas como las de Mario de Andrade y su *Macunaima*, o de las novelas de Vicente Huidobro o Pablo Palacios, eslabón que se proyecta en escritores que retoman esa tradición y apuestan por la radicalidad imaginaria como César Aira o Ramón Illán Bacca.

Es sabido que en Colombia no ha sido bien recibida ni por la crítica ni por el público lector este tipo de escrituras rupturistas. A pesar de que la reseñista de la novela de Cruz Kronfly acote, a manera de consuelo, como golpeando con su mano la acongojada espalda del escritor frustrado, la validez del intento por “salirse de lo convencional”, tradicionalmente tampoco han sido vistos con buenos ojos los gestos autorales y las figuraciones de autor que los acompañan, y que convocan a salirse del molde lógico y retórico, a negarse impetuosamente a la repetición de una serie de fórmulas narrativas hegemónicas, como aquella en que devino el realismo mágico y particularmente su versión macondiana a partir de la década de los sesenta.

Un hecho paradigmático de ese rechazo, de ese renegar por la aventura experimental de la escritura en la historia literaria, es la carencia de vanguardias históricas (en sentido estricto) colombianas. La falta de vanguardias en Colombia ha sido estudiada en relación al incipiente proceso de modernización que, durante las primeras décadas del siglo XX, se vivió en el país. Gilberto Loaiza apunta que no se trata de una carencia absoluta, sino de una extrema debilidad de la expresión vanguardista que es consecuente con el aislamiento de los núcleos intelectuales en las primeras décadas del siglo XX. Durante esos años, más que manifestaciones de vanguardia, lo que se dio fue un periodo de antagonismos

entre grupos intelectuales que se disputaron el predominio en el campo cultural. Estas luchas, señala Loaiza, permitieron la emergencia de grupos que, a pesar de las cortas dimensiones, preconizaron la autonomía en la creación artística,

“la liberación formal; la reivindicación de la originalidad; la burla a las admoniciones clericales y a los recetarios del éxito burgués; la separación de cánones impuestos; la crítica al legado de la tradición; la enunciación de un ideal de escritor; el cuestionamiento a la institucionalidad letrada; la lucha por desplazar a las generaciones precedentes del dominio del campo cultural; el acercamiento, entre sincero y oportunista a la naciente clase obrera; la meditación sobre la escogencia de nuevas formas de expresión” (12).

Estos grupos, como puede suponerse, recibieron un amplio rechazo de los sectores hegemónicos del campo cultural. Ese mismo rechazo lo sufrieron las figuras aisladas de los escritores que, más allá y más acá de las vanguardias históricas, y tomando no pocos riesgos, asumieron tendencias anti-retóricas, innovadoras, provocativas en la primera mitad del siglo XX. Poetas como Silva, León de Greiff, Aurelio Arturo o Jorge Gaitán Durán fueron muchas veces silenciados, marginados, ignorados por ir en contra de los valores sociales y estéticos instaurados, consecuentes con el conservadurismo clerical de la sociedad colombiana.

Finalizando el siglo, todavía se podía afirmar que, con características análogas, narradores como Cruz Kronfly fueron también muchas veces resistidos por “romper la cristalería retórica de un país que no imaginaba los horrores sin nombre del futuro, ni cicatrizaba aún el holocausto del pasado” (García 12). García Aguilar señala, sin embargo, que las décadas de los cincuenta y de los sesenta fueron un periodo en que la literatura colombiana produjo no pocas obras que dinamitaron el panorama literario y artístico del país: “La insurgencia de una poesía irreverente con los nadaístas, el auge de las revistas *Mito* y *Eco*, el surgimiento de un nuevo teatro, las rupturas en las artes plásticas, y los sueños

latinoamericanistas provocados por la agitación social e ideológica, creaban un ambiente de efervescencia” (7).

La diferencia entre el ímpetu explosivo de los cincuenta (impulsado por la generación de *Mito*) y de los sesenta (con los nadaístas arrollando las calles de Medellín, Cali y Bogotá), y la escritura experimental que practican algunos narradores de las últimas décadas del siglo XX, está no sólo determinada por características técnicas y formales de la escritura, sino sobre todo por la relación de esa escritura con las circunstancias sociales que en esa escueta literatura de ruptura de los años sesenta se esgrimía, al decir de Moreno-Durán, como “carta de salvación o anatema” (124). La ruptura de las obras del periodo de los años ochenta y noventa, de la que *La obra del sueño* hace parte, lo fue en el orden propio de la escritura, esto es, del orden de la literariedad y no del referente. Se trata de una escritura con una preocupación que ya no lo es tanto de la tematización del orden político y de las cuestiones inherentes a ese orden -como su legitimidad o su ilegitimidad-, sino que más bien está enfocada en la organización y distribución de la materialidad de la escritura con que ese orden político y esa circunstancia social se expresa. Moreno-Durán promulga, tanto en sus ensayos como en su obra narrativa, una formulación de la responsabilidad del escritor con la materia escrita, un compromiso con la textualidad de la escritura, con el modo de situarse, no en la acción política, sino en el lenguaje. Al igual que las de Cruz Kronfly, las novelas de Moreno-Durán están inscritas en este panorama. *Juego de damas*, por ejemplo, funciona como una novela de inflexión en momentos donde la experimentación radical pasaba de las experiencias de los últimos años sesenta, hacia una expansión a lo largo de los setenta hasta la adquisición de un ímpetu mayor en los ochenta. Esta experimentación podría caracterizarse como un tipo de escritura cuya relación con la realidad se encuentra mediada por un desprendimiento violento de aquellos elementos por los cuales se pretende reflejar un principio de totalidad. Esto conlleva, desde luego, a una búsqueda incesante de nuevas formas de narrar que encuentran, como señala Florencia Garramuño, en “un lenguaje incontinente, [en] la proliferación de una expresión que no parece encontrar límites y [que] se derrama

abandonando el hilo de contención de una trama o de una intriga” (21) las posibilidades de presentarse como una escritura desbordada que pone en riesgo la idea de ‘obra’ o bien, como una escritura que, permaneciendo contenida, realza el sentido de ‘obra’, haciendo de la escritura una revelación propia del artificio.

En *De la barbarie a la imaginación*, hablando de la pretensión formal y de la búsqueda de un lenguaje que permita a la escritura latinoamericana liberarse de los rigores de la tradición, dice Moreno-Durán que, puesto que los objetos a los que atañe la escritura creativa ya están dados en la realidad y articulados en la imaginación,

“al escritor correspondería sólo aprehenderlo [el universo de esos objetos], captarlo, comprenderlo a través de medios específicos, expresándolo en virtud de técnicas y formas en las que el lenguaje ha de manifestar esa coherencia que le da validez a la visión de un escritor sobre la realidad de todo aquel mundo en el que se recrea. La responsabilidad del autor, en este aspecto la única posible, está dada, pues, en la escritura” (73).

Esto significa que existe, por parte de escritores que como Cruz Kronfly publican sus primeras narraciones a principios de la década de los ochenta, una conciencia de la dificultad de producir una literatura con criterios puramente políticos, pertenecientes al orden social, con lo cual su obra produce un efecto de despolitización y de racionalización (de la) crítica.

La obra del sueño penetra en ese espacio cultural, literario, institucional, nacional, con recursos limitados (no se trata, por donde se le mire, de una *gran* novela, sino más bien, por el contrario, y también por donde se le mire, de una novela *menor*), pero irruptores. Se sitúa -móvil- allí donde la tradición había sido instalada desde un principio y para siempre, de manera cómoda, confortable, apegada, confiada en la corrección de las frases; se planta para incomodar allí donde había sido construido un universo tradicional, atávico si se quiere, reacio a la modernidad, conservador, clerical, apegado a los valores y a las formas menos experimentales, menos fragmentarias, menos truncadas, aquellas formas al servicio del relato, en las que la fábula, lo anecdótico, pudiera seguirse

cómodamente, donde los personajes, inamovibles, estuvieran definidos con claridad, por certezas y no -¡nunca! ¡horror!- por incertidumbres, sin dejar la más mínima posibilidad de duda; se posiciona allí donde se habían dictado normas que marcan que los espacios y las temporalidades no deben sobreponerse unos con otras, unos a otras, unos en otras, para que se produzca, en definitiva, como demandó en su momento la joven y atenta reseñista de la novela de Cruz Kronfly, un universo con significación total.

2. El desencanto como forma

Pero no. *La obra del sueño* no tiene, a todas luces, una significación total. Por el contrario, tiene una serie de significaciones variables que están materializadas en la propia dinámica múltiple que estructura la novela. Esta multiplicidad responde a la radicalidad imaginativa, a la potencia de la invención con que la escritura focaliza, manifiesta y manipula el agotamiento de los valores (estéticos, morales, sociales, políticos incluso) de la modernidad y su *logos*.

El desencanto queda expuesto en la forma, una forma que se propone alejarse de la posibilidad de toda estabilidad del relato y de toda especificación narrativa; una forma en la que se produce la exposición material del desencanto. Esto permite reconocer que la apuesta estética de Cruz Kronfly -que se inaugura con *La obra del sueño*- no se trata tanto de un desencanto de las formas como de un desencanto como forma, un desencanto repartido allí donde la novela toma forma. En otras palabras, lo que se produce, en la constitución de *La obra del sueño* en tanto obra, es un reparto del desencanto -esa emotividad que potencia los vínculos que configuran la comunidad- en las formas de la novela.

Al hablar de reparto, refiero, en primera instancia, a lo que Jean-Luc Nancy en *La partición de las voces* enuncia como la urgente necesidad de que la comunidad sea pensada en el reparto del *logos*, y, en segunda medida, a lo que Jacques Rancière ha denominado “el reparto de lo sensible”. La exposición de la comunidad, su hacerse visible, implica, para Nancy, una puesta en reparto, esto es, “ni la reunión, ni la división, ni la asunción, ni la dispersión” (90), sino la manifestación de una relación que permita comprender el sentido mismo de la

comunidad, que en el caso de *La obra del sueño* figura como una *comunidad del desencanto*. La comunidad del desencanto, propia de la emotividad que emerge y se visibiliza en la literatura, el cine, el teatro y las artes visuales a finales de la década de los setenta, es contraria a la emotividad utópica que la precede. Se trata de una emotividad que verifica el fracaso y la derrota del proyecto revolucionario de las décadas de los sesenta y setenta, así como de sus ideas de cultura y de representación, y que pretende repensar nuevas condiciones a partir de las cuales establecer modos de relación entre literatura, arte y política. La obra de Cruz Kronfly visibiliza dicha emotividad en la puesta en escena de las relaciones entre los sujetos que figuran en ellas. En la novela de Cruz Kronfly la relación que expone la comunidad, que le da un espacio figurado a la comunidad, está dada en los intervalos entre los diferentes planos narrativos que la estructuran, en sus vínculos no sólo anecdóticos –allí donde los personajes de un plano se cruzan con los de otro, allí donde aparecen en otro plano, donde se revelan como parte de ese otro plano, de esa alteridad narrativa- sino sobre todo allí donde esos vínculos potencian sus diferencias, sus distancias, allí donde no mantienen relación alguna, donde cada uno de los planos se desarrolla autónomamente, sin intervenir en los demás, sin interferirlos, allí donde esa relación (ausente) se instaura, puesta en suspenso, haciendo evidente su fragilidad, como parte de la forma, con plena relación de autonomía. Allí, en últimas, donde se pone en escena (en forma) el fracaso de la construcción de un universo con significación total.

Por otra parte, Rancière define desde un comienzo el reparto de lo sensible como un sistema de “evidencias sensibles que deja ver al mismo tiempo la existencia de lo común y los recortes que en él definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija pues al mismo tiempo un común repartido y partes exclusivas” (9). Esto supone, en relación a *La obra del sueño*, y a su estructura narrativa con la que el desencanto es repartido como forma, que no se trata solamente que la novela tome la forma del desencanto (un común repartido), sino que el desencanto toma la forma de la novela en cada una de sus partes. El desencanto es repartido allí donde la novela toma forma (esas partes exclusivas),

y sobre todo, toma las formas con que la novela da cuenta de sí misma, esto es, las formas con que la novela opera en su condición de obra (obra del sueño, por lo demás), así como en su condición (emotiva) de desencanto.

Pueden reconocerse, en los nueve capítulos de *La obra del sueño*, por lo menos cuatro partes; cuatro, por decirlo de alguna manera, planos de relato. Cada uno de esos planos opera, o al menos simula operar, como un episodio. Convergamos entonces, por lo pronto, que *La obra del sueño* tiene cuatro episodios, todos ellos yuxtapuestos. Uno, el que responde más a una idea de relato, en donde la narración se ocupa de la llegada de Salomón Náder, inmigrante árabe, quien arriba a una incierta región (¿el Caribe?) de Colombia; otro, donde es narrado el recorrido que hace el comerciante Eloy Salamando desde la salida de su exilio interior hacia el encuentro con una muñeca, amante y prometida; un tercer episodio, en el que es narrada la aventura y desventura de Leopoldo Pinto por la geografía montañosa del país, escondido, por consejo de su padre, entre un cajón cargado a lomo de mula para escapar de una redada militar, país-cajón que será para Leopoldo el país del miedo; y, por último, un cuarto plano que corresponde al monólogo de Genoveva, viaje interior de esta viuda, madre de dos hijas a quienes contempla en su despertar sexual.

El episodio donde Genoveva monologa encerrada en su casa -“como si mi casa fuese un espejismo” (Cruz, *La Obra del sueño* 197) se dice a sí misma Genoveva ante la indiferencia del mundo exterior-, bien podría verse como epicentro articulador de la obra del sueño que es en sí *La obra del sueño*. En el episodio de Genoveva, en diferentes escalas, a diferentes tiempos y con diferentes intensidades, confluyen los otros planos del relato. Los episodios en su coexistencia, como ha de esperarse, se entrecruzan en algunos momentos (más acertado es indicar que se entrecruzan en algunos espacios), se refieren los unos a los otros, se circundan, se encuentran en esa espacialidad textual que conforma la novela, se eslabonan, se juntan allí en una artificial puesta en común dentro de la obra que produce el sueño constitutivo (o que pretende serlo) de la novela. El colmo de esa artificialidad de la puesta en común: en un punto avanzado de la novela Genoveva da cuenta de que su marido, ya muerto, no es otro que el

mismísimo Leopoldo, aquel a quien en otro episodio lo sabemos escondido entre un cajón atravesando montañas en huida del ejército. Esta artificialidad de los entrecruzamientos, que dejan ver las costuras con que ha sido construida la obra, justifican la composición episódica de la novela, es decir, su estructura descosida de trayectorias quebradas que no conducen a ningún todo (o en todo caso, a un todo simulado que se cae de su propia fragilidad), más que al de componer la obra (del sueño).

Entonces, cabe preguntarse, ante la incompletud de la forma, ante el fracaso de la significación total, ante la estructura descosida, producto de la radicalidad imaginativa con que Cruz Kronfly experimenta con las formas de narrar, ¿cuál es –de haberlo- el *munus* que da a la obra la posibilidad misma de una comunidad, de una figuración de la comunidad en la novela? Porque si bien la autonomía de los episodios le otorga a la novela una zona de opacidad, un espacio para la plena indeterminación del sentido, no determina un sentido, pero sí adquiere la capacidad de producirlo. Cada uno de estos episodios tiene como eje narrativo, como relato autónomo, un viaje.

Salomón Náder viaja desde tierras lejanas a Colombia, pero también su llegada se convierte muy pronto en la prolongación de la travesía, pues ni bien pasa la noche en un hotel, el recién venido se enruta hacia alguna ciudad (¿andina?) al otro lado de la cordillera. Todos con quienes se cruza allí son personajes figurantes que se encuentran, tal como él, igualmente en tránsito. También Eloy Salamando realiza un viaje. El suyo es desde su local de comercio, donde permanece recluido desde hace años, hacia el edificio de la Aduana, acompañado por dos peones que lo ayudarán a cargar la caja que va a buscar con la misteriosa muñeca amada en su interior. Por su parte, Leopoldo Pinto viaja hacia Jericó en huida del ejército. Durante los preparativos de su travesía “como una verdadera condena, continuaba sonando la radio con sus canciones de siempre” (Cruz, *La Obra del sueño* 44). Esa canción de siempre –temporalidad de la permanencia que escenifica el ambiente onírico de los episodios- que sonaba de fondo y aumentaba la angustia de la madre de Leopoldo era el popular bolero de Javier Solís titulado “Despedida”. Finalmente, Genoveva realiza un viaje interior,

por lo largo de la casa que habita y a lo ancho de sus propios pensamientos y recuerdos, un viaje que se dirige hacia su pasado tanto como hacia su futuro, un viaje metafórico hacia el fracaso de sus propios deseos. La casa de Genoveva es el territorio que hilvana los episodios de *La obra del sueño*, pero al mismo tiempo es el espacio donde esos episodios se diluyen, se descosen, se dislocan. Es, por ello, un espacio de indeterminación, o mejor aún, el espacio donde se produce (donde obra, diríamos) la indeterminación (la de los cuerpos, la de las subjetividades, la del relato), donde esa indeterminación del sueño cobra carácter de relato.

Es notable el hecho de que otro reseñista de la época –Ciro Roldán, este menos obtuso que la profesora Robledo- hiciera hincapié en que *La obra del sueño*, “heredera del surrealismo”, contiene un gran poder evocador en ese círculo de viajes que relata. Para el reseñista, “estos viajes sirven de pretexto para narrar el encuentro de dos culturas; la oriental que se contrasta con la nuestra, occidental, desfilando ante los ojos del emigrante”. Pero en definitiva, el viaje como motivo, como metáfora incluso, es en *La obra del sueño* la acción que posibilita la puesta en común, aquella que otorga la posibilidad de la relación, aún de la ausencia de relación. Es el motivo del viaje lo que los relatos tienen en común y lo que permite que los personajes de cada uno de los episodios puedan desplazarse de uno a otro, no tanto respondiendo a una lógica causal, a un ordenamiento de acción y consecuencia, un ordenamiento cartesiano, sino más bien dando saltos arbitrarios, inventivos, siguiendo la lógica correspondiente a una serie de imágenes oníricas que se suceden unas a otras arbitrariamente.

Cada relato es propio de sí, cada episodio se desarrolla como una forma autónoma, cada uno de los personajes asume un destino y un rol diferente, escindido al de los demás: uno huye (Leopoldo) y otro llega (Salomón), uno sale (Eloy) y otro se recluye (Genoveva). De esta manera, aquello que se engendra en la estructura descosida que configura *La obra del sueño* posibilita la producción de una puesta en relación de lo propio y lo común al adquirir la forma de una obra del sueño, asumiéndose como la exposición de la obra en tanto sueño. De ahí, de esa función onírica que condiciona la estructura descosida de la novela, es que se

desprende el hecho de que las distancias y fracturas expuestas entre los episodios potencien las desviaciones ingeniosas en que derivan cada una de las historias y sus elementos provoquen el extrañamiento de lo imaginado. Esos espacios (¿vacíos?, fracturados) que se generan entre historia e historia, entre episodio y episodio, pueden entenderse como instancias de fricción y como zonas de contacto que potencian el espaciamiento onírico de la novela.

El espaciamiento onírico con que se estructura la novela, y que confiere el carácter descosido con el cual se entretejen (fallidamente) cada una de las partes que la componen, se corresponde hasta cierto punto con aquello que determina Freud en el capítulo VI de *La interpretación de los sueños* como procesos necesarios para la configuración del sueño, a saber, el desplazamiento y la condensación.⁷ Para explicar las características de la labor de condensación con que aparecen las ideas latentes en los sueños, Freud repone, entre otros (incluido el famoso sueño de la inyección de Irma), el sueño de la “monografía botánica” y, tras haber hilado la serie de ideas latentes que se desprenden del motivo “monografía botánica”, apunta -acudiendo, como hiciera tantas veces, al *Fausto* de Goethe- que “[n]os encontramos aquí en medio de una fábrica de pensamientos en la cual, como en la obra maestra del tejedor, « ...un golpe del pie mil hilos mueve, mientras vienen y van las lanzaderas y mil hilos discurren invisibles y a un solo golpe se entrelazan miles»” (291). El espacio que se genera en el entrecruzamiento de los hilos, en esa ilación metafórica que, hecha de desplazamiento y condensación, constituye el trabajo onírico y configura el sueño, es lo que, en *La obra del sueño* (cuyo *obrar* bien puede equivaler al trabajar freudiano del sueño), corresponde al espaciamiento onírico, potenciado por instancias de fricción y zonas de contacto entre los diversos episodios.⁸ Dicho a la inversa, la función onírica de *La obra del sueño* corresponde a la formación del espaciamiento descosido y entreverado (nodal) en el cual se entrecruzan – deformada, fallidamente: Freud usa la palabra *Entstellung*, que ha sido traducida como *deformación*- los distintos episodios que constituyen la novela, dándole cuerpo, haciéndola obra. En *La interpretación de los sueños*, a través de una explicación sistemática, Freud elabora una serie de reglas cuyo destino es el de

traducir gráficamente lo que sucede en el “trabajo del sueño” (que otras veces ha sido traducido como “elaboración onírica”), la cual, según Paul Ricoeur, es sólo accesible a través del trabajo de la interpretación. Es sobre la elaboración onírica, basándose en ella, que Freud enunciará el carácter múltiple de la estructura de los sueños, característica que, como ha sido dicho, explora fallidamente la conformación episódica de la novela de Cruz Kronfly. Freud señala que

“no sólo los elementos del sueño están determinados de manera múltiple por los pensamientos oníricos, sino que los pensamientos oníricos singulares están también subrogados en el sueño por varios elementos. De un elemento del sueño, la vía asociativa lleva a varios pensamientos oníricos, y de un pensamiento onírico, a varios elementos del sueño. La formación del sueño no se cumple entonces como si cada pensamiento onírico singular o cada grupo de ellos brindara una abreviación para el contenido del sueño, y después el pensamiento que sigue ofreciera otra abreviación en calidad de subrogación, a semejanza de un electorado que designase un diputado por distrito, sino que toda la masa de pensamientos oníricos es sometida a una cierta elaboración después de la cual los elementos que tienen más y mejores apoyos son seleccionados para ingresar en el contenido onírico; valga como analogía la elección por listas” (292).

Esto permite pensar que la potencia de la novela de Cruz Kronfly, aquello que la hace ser una obra del sueño, no cesa cuando fracasa en conformar un universo con significación total; al contrario, la obra se potencia, generando esas zonas de contacto, esas instancias de fricción, allí donde el fracaso se visibiliza, allí donde la forma (desencantada) se hace evidente, donde salen a la luz las costuras descosidas. Poner en evidencia el procedimiento, hacer visibles las costuras, puede ser entendido como una forma del fracaso. A su vez, acudir al fracaso, por lo demás, hace parte de la dinámica constitutiva de la emotividad del desencanto. De cierta manera, el desencanto es la conciencia del fracaso, su puesta en obra.

La serie de episodios -forma desencantada- con la que se narra en *La obra del sueño* es una serie del fracaso, del fracaso de la obra como obra; y ese fracaso está puesto en evidencia –no tanto narrado- de la misma manera en que están puestos en evidencia (material, procesual, recursiva) los defectos de la obra: se ven allí donde se hacen visibles los procedimientos –en ellos, en su visibilidad, toman cuerpo- y el desencanto que los posibilita, que les da ese impulso –desencantado- para hacerse obra, para emerger en cuanto obra.⁹

La obra de Fernando Cruz Kronfly, una, hasta hoy, obra del sueño enmarcada en los postulados modernos, expresa una crítica profunda a la modernidad, al falseamiento con que los valores de la razón han sido alterados, a la banalidad en que se han desvirtuado. Para esa expresión, adopta muchas veces una posición de desesperanza que implica una profunda y, paradójicamente, activa resignación frente a una época en descomposición. La expresión desesperanzada de esta crítica –moderna- a la modernidad, su materialidad, aquello que la hace ser un ente concreto, aquello que le da forma, es la exhortación del lenguaje y la deformación de la forma. Es allí donde queda volcada toda la suerte de la comunidad, es allí donde está cifrado su destino.

La primera novela escrita por Fernando Cruz Kronfly supone un agotamiento de las formas (las de las subjetividades, las de los cuerpos, las de la comunidad, las de los relatos y las narraciones de esa subjetividad, de esos cuerpos, de esa comunidad, etc.) y la búsqueda de otras formas ligadas al desencanto. Esas formas que propone Cruz Kronfly responden a un proyecto imaginativo, a un dispositivo imaginario que implica el distanciamiento del realismo, particularmente del realismo mágico, y una obturación de los referentes temporales y espaciales, así como una apuesta radical por la escritura como obra, por la obra como escritura, esto es, una estetización de la forma inclinada a romper el ordenamiento lógico del relato. La estrategia de *La obra del sueño* propone una narración del orden de los sueños (una *obra* del sueño) que opere y politice esa potencia imaginativa: la novela se compone de una serie de episodios puestos en relación, en una relación, como hemos dicho, fallida. En esas evocaciones oníricas y fragmentadas puestas en relación que conforman *La obra del sueño* se

produce un desafío a la forma, y se propone e instala una forma particular, una forma fallida, fracasada, descosida, o mejor aún, una forma de lo fallido, de lo fracasado, de lo descosido. Esa forma, consciente de sí, es la que reconocemos como desencanto, la que hace del desencanto una forma y la que, a la vez, le da al desencanto una forma, la que reparte el desencanto allí donde la novela toma forma, y la que, en definitiva, nos permite hablar del desencanto como forma.

Bibliografía

- Blanchot, Maurice. "La literatura y la experiencia original". *El espacio literario*. Madrid: Editora Nacional, 2002. 187-222. Impreso.
- Cruz Kronfly, Fernando. *La obra del sueño*. Bogotá: Oveja Negra, 1984. Impreso.
- . *La sombrilla planetaria*. Bogotá: Planeta, 1994. Impreso
- . *La tierra que atardece*. Bogotá: Ariel, 1998. Impreso
- . "Fuerza estética, lectores modernos y clientela literaria". *La derrota de la luz. Ensayos sobre modernidad, contemporaneidad y cultura*. Cali: Universidad del Valle, 2007. 49-64. Impreso.
- Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños. Obras completas*, IV-V. Buenos Aires: Amorrortu, 1991. Impreso
- García Aguilar, Eduardo. "Narrativa colombiana contemporánea: un largo adiós a Macondo". Eduardo García Aguilar (sel.). *Veinte ante el milenio: cuento colombiano del siglo XX*. México: UNAM, 1994. 7-22. Impreso.
- Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009. Impreso
- Giraldo, Luz Mary. *Narrativa colombiana: búsqueda de un nuevo canon. 1975-1995*. Bogotá: CEJA, 2000. Impreso.
- Loaiza, Gilberto. "La vanguardia en Colombia durante los primeros decenios del siglo XX". *Estudios de literatura colombiana* 4, 1999. 9-22. Impreso.
- Moreno-Durán, R.H. *De la barbarie a la imaginación. La experiencia leída*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso
- Moreno Parrado, Lucila. "Anexo. Entrevista a Fernando Cruz Kronfly". *Fernando Cruz Kronfly y la caravana de la modernidad en Colombia*. Tesis de

- Maestría. Bogotá: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Javeriana, 2011. 87-105. Impreso.
- .(2003). "Sobre la jubilosa aventura de narrar". Blanca Inés Gómez y Luis Carlos Henao (comp.). *Artesanías de la palabra. Experiencias de quince escritores colombianos*. Bogotá: Panamericana, 2003. 121-124. Impreso.
- Nancy, Jean-Luc. *La partición de las voces*. Madrid: Avarigami, 2013.
- Palencia-Roth, Michel. "Las nostalgias topísticas de Fernando Cruz Kronfly". María Mercedes Jaramillo et. al.(comps.). *Literatura y cultura. Narrativa colombiana del siglo XX, I. La nación moderna. Identidad*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000. 592-613. Impreso.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Santiago: LOM, 2009. Impreso.
- Ricoeur, Paul (1970). "Energética y hermenéutica en *La interpretación de los sueños*". *Freud, una interpretación de la cultura*. México: Siglo XXI, 1970. 78- 101. Impreso.
- Robledo, Beatriz Helena. "La obra del sueño de Fernando Cruz Kronfly. Editorial Oveja Negra. Bogotá, 1984, 232 págs.". *Boletín cultural y bibliográfico* XXII, 1985. Web. 24 abr. 2014
http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/bolet_i3/bol3/leer.html.
- Roldán, Ciro. "Montón de sueño". *Revista Semana*, 18 de marzo, 1985: s/p. Impreso.
- Rosa, Nicolás. "La lengua del ausente". *La lengua del ausente*. Buenos Aires: Biblos, 1997. 19-46. Impreso.
- Tabarovsky, Damián. *Literatura de Izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004. Impreso.

Fecha de recepción: 18/05/2016

Fecha de aceptación: 29/09/2016

¹ Profesional en estudios literarios de la Universidad Javeriana de Bogotá, Magíster en literaturas española y latinoamericana de la Universidad de Buenos Aires y Doctor en letras de la Universidad

Nacional de La Plata. Profesor de literatura latinoamericana en la UNLP, miembro del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales de la misma universidad y becario posdoctoral del CONICET.

² En esto, la producción literaria de Cruz Kronfly y su figura de autor pueden caracterizarse como aquello que Damián Tabarovsky denomina un “escritor sin público”, aquel que “escribe para nadie, en nombre de nadie, sin otra red que el deseo loco de novedad” (16). Esta es, en definitiva, una literatura dirigida al lenguaje, que ocupa un lugar que no es ni el de la academia ni el del mercado, ocupa, pues, un lugar inexistente, “o mejor dicho, existe, pero no es visible, ni nunca lo será. Instalado en la pura negatividad, la visibilidad es su atributo ausente. Fuera del mercado, lejos de la academia, en otro mundo, en el mundo del buceo del lenguaje, en su balbuceo, se instituye una comunidad imaginaria, una comunidad negativa, la *comunidad inoperante* de la literatura” (15-17).

³ Desde sus ensayos, Fernando Cruz Kronfly ha dedicado varios esfuerzos a hacer una crítica a la lógica de la posmodernidad, acusándola de frívola, vacua y, a pesar de secularizar la cultura, sacralizadora del mercado. Basado en lo que llama un “nihilismo positivo de la desesperanza” (Cruz, *La sombrilla planetaria*, 202) Cruz Kronfly, lector de Habermas, hace una valoración de la razón ilustrada de la modernidad a la que señala de instaurar una permanente cultura racionalizada, y atribuye a la posmodernidad un “escueto prohijamiento de la técnica, los instrumentos, las modas, la información y todo aquello que pueda incorporarse por imitación y dejar al sujeto con la sensación de estar al día y actualizado, sin que por ello el sujeto deba cambiar dramáticamente su mentalidad, sus creencias, sus tradiciones ni sus mitos” (Cruz, *La tierra que atardece* 26). En un ensayo a propósito de la figura del lector en la transición de la modernidad, Cruz Kronfly señala a la posmodernidad como “la imagen histórica del mundo en la cual el capitalismo se ha sacudido de encima el proyecto letrado e ilustrado moderno, para reemplazarlo por una cultura “mass-mediática” de la cual ha sido expulsado el pensamiento y donde el receptor del arte literario ha quedado convertido en simple clientela que deglute lo *light*” (Cruz, *Fuerza estética* 60).

⁴ Bajo la categoría de “novelas de lenguaje”, Giraldo agrupa algunas novelas de Fernando Vallejo, Fernando Cruz Kronfly, Roberto Burgos Cantor, Jaime Echeverri, R.H. Moreno-Duran, Boris Salazar, Rodrigo Parra Sandoval y Fanny Buitrago.

⁵ La concepción de la literatura como hecho del lenguaje y su contraposición, a saber, la literatura concebida y producida como fábula, como relato de anécdotas, de la cual el mercado ha hecho la mayor promoción, tiene su matriz en la pregunta de la que parte Maurice Blanchot en “La literatura y la experiencia original”: “¿Qué se ha hecho del arte, qué se ha hecho de la literatura?” (187). Según sostiene Blanchot, la búsqueda de una respuesta a esta pregunta que se reitera, que se repite constantemente, consiste en mantener las oposiciones, en continuar, como en efecto propone Cruz Kronfly -vía Heidegger- oponiendo el arte a la comunicación.

⁶ Se trata de la segunda novela publicada por Cruz Kronfly, pero de la primera, en términos cronológicos, en ser escrita. Según señala Michel Palencia-Roth, *La obra del sueño* empezó a ser escrita en 1972 con el sugestivo título *Zaguanes adentro*, mientras Cruz Kronfly se desempeñaba como juez en la ciudad de Cartago, en el Valle del Cauca. En esos mismos años escribió los cuentos que hacen parte del volumen *Las alabanzas y los acechos*. En 1979 terminó de escribir la novela *Falleba*, publicada en 1980 en Colombia y en 1981 en España con el subtítulo *Cámara ardiente*.

⁷ Recuérdese que para Freud la constitución esencial del sueño no es el pensamiento latente sino que es el trabajo de los mecanismos de desplazamiento y condensación, así como la figuración de los contenidos de palabras o sílabas, lo que le confiere la forma al sueño. Apunta Freud que “[e]l desplazamiento y la condensación oníricos son los dos maestros artesanos a cuya actividad podemos atribuir principalmente la configuración del sueño” (313). Estos procedimientos, por su parte, como señala Paul Ricoeur, son comparables a procedimientos retóricos:

Freud mismo compara la condensación con un giro abreviado, lacónico, con una expresión lacunar; al mismo tiempo sería una formación de expresiones compuestas que pertenecen a varias cadenas de pensamientos. En cuanto al desplazamiento, lo compara con un

descentramiento del polo organizador o incluso con una inversión de acento o de valor; las diversas representaciones cambian sus "intensidades psíquicas" del contenido latente al contenido manifiesto. Ambos procesos [condensación y desplazamiento] testifican, en el plano del sentido, la existencia de una "sobredeterminación" que reclama justamente la interpretación (83)

⁸ "En el fondo, el sueño no es más que una forma particular de nuestro pensamiento, posibilitada por las condiciones del estado del dormir. Es el trabajo del sueño el que produce esa forma, y sólo él es la esencia del sueño, la explicación de su especificidad" (Freud 502).

⁹ Cabe anotar que en la edición que la editorial Oveja Negra hizo de la novela –única edición realizada hasta el momento- el uso de los signos de interrogación no utiliza el signo que abre la pregunta y sólo está impreso el que la cierra. Esto es así en toda la novela, que por lo demás, está plagada de erratas de tipeo que materializan, aún más, el carácter de obra que tiene la novela, o para compaginar con la reseñista Robledo, de obra envuelta en fracaso. Es significativo el hecho de que *La obra del sueño*, cuya forma es la forma del desencanto, se materialice como un resto de esa fuerza pulsional. Y si la obra es el resultado de un fracaso pulsional, el del desencanto, ella misma no puede más que ofrecerse y que erigirse como un fracaso, como obra del fracaso. Nicolás Rosa recuerda que para Freud, el fracaso no es un hecho de fortuna sino un efecto de estructura.